



**ILCEA**

Revue de l'Institut des langues et cultures  
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

**16 | 2012**

**La culture progressiste à l'époque de la guerre froide**

---

## « Cinéma : série Z » : les premiers *thrillers* politiques en france et l'avant-garde critique des années 1970

Marta Ruiz Galbete

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/1384>

DOI : 10.4000/ilcea.1384

ISSN : 2101-0609

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

ISBN : 978-2-84310-232-5

ISSN : 1639-6073

### Référence électronique

Marta Ruiz Galbete, « « Cinéma : série Z » : les premiers *thrillers* politiques en france et l'avant-garde critique des années 1970 », *ILCEA* [En ligne], 16 | 2012, mis en ligne le 04 juillet 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/1384> ; DOI : 10.4000/ilcea.1384

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© ILCEA

---

# « Cinéma : série Z » : les premiers thrillers politiques en France et l'avant-garde critique des années 1970

Marta Ruiz Galbete

---

- 1 Festival de Cannes, 1968. Le Printemps bat son plein et une poignée de jeunes gens décide qu'au cinéma comme ailleurs il est grand temps de tout chambouler. Les projections sont bruyamment interrompues mais, dans l'ambiance fiévreuse de ces jours-là, le jeune Costa-Gavras réussit à trouver *in extremis* le producteur qu'il cherchait désespérément. Son projet, un film sur l'assassinat du député communiste G. Lambrakis et les débuts de la dictature des colonels en Grèce, n'arrivait pas à obtenir un financement car jugé trop politique et, par conséquent, pas du tout commercial. Il deviendra enfin une coproduction franco-algérienne avec Yves Montand, Jean-Louis Trintignant et Irène Papas comme acteurs principaux. La suite est bien connue : Z arrivera sur les écrans français en février et, malgré un démarrage un peu lent, à la fin de 1969 il atteindra les 700 000 entrées rien qu'à Paris, avec 36 semaines de projection ininterrompue ! Le film que personne n'avait voulu produire une année auparavant devenait le plus grand succès de l'année, voire de la décennie : le *thriller* politique était né<sup>1</sup>.
- 2 Caractérisé par le traitement de sujets politiques selon les conventions narratives du *thriller* (une mise en scène spectaculaire, un héros avec lequel on s'identifie et une intrigue portée de bout en bout par l'action trépidante et le suspense), le genre ne tardera pas à se consolider, d'abord avec *L'Aveu* (1971) de Costa-Gavras, et ensuite avec *L'Attentat* (1972) d'Yves Boisset, son continuateur le plus ambitieux. Il restera d'ailleurs à l'affiche tout au long des années 1970 avec plus ou moins de bonheur, jusqu'à ce que l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 semble entériner une décennie plus tard son épuisement officiel. Pourtant, il n'aura pas fallu attendre ces produits épigonaux de qualité variable pour que les premières critiques se fassent entendre. Alors que les trois titres fondateurs du genre continuent à être programmés dans les ciné-clubs et les cycles de cinéma

politique comme des parangons du cinéma engagé de l'après Mai français, très vite, ses détracteurs frapperont à leur endroit l'étiquette infamante de « série Z », par analogie avec la série B. Mais que reprochait-on exactement à ces nouveaux *thrillers* ? Que nous dit d'ailleurs la polémique autour de ce produit politique destiné à la consommation des masses sur les nouveaux clivages traversant la culture progressiste française des années 1970 ? Quel éclairage politique peut, enfin, apporter le *thriller* sur cette période charnière que sont les années de la Détente et sur les expériences générationnelles qui s'y sont confrontées ?

## 1968 : thriller politique et critique militante

- 3 L'effet conjugué que les événements de Mai 68 et l'influence de la Chine maoïste ont eu dans le champ culturel français a souvent été décrit comme une sorte de tremplin sur lequel le marxisme dans ses différentes variantes est venu rebondir et s'amplifier. Momentanément ravivé et même durci, ce marxisme politisera et radicalisera à l'extrême la vie culturelle française même s'il est vrai que – vue la rapidité avec laquelle les jeunes « gauchistes » se départiront de leur engagement à la fin de la décennie – le tremplin de l'année 1968 devait rétrospectivement se révéler être plutôt un butoir. Pourtant, la période en question n'en aura pas moins été vécue par ses protagonistes comme le *début* de quelque chose de radicalement nouveau : une libération chaotique des forces révolutionnaires et créatrices qui allaient faire surgir sans tarder de nouvelles formes de création et de société.
- 4 C'est dans ce contexte que les conditions nécessaires à l'émergence d'un cinéma politique (production, distribution et, surtout, audience de masse) cristalliseront en faisant de Z le premier film à pouvoir en bénéficier. Et c'est surtout dans ce climat d'effervescence politique et intellectuelle que l'on assistera à une extraordinaire réactivation du débat théorique ayant cette fois-ci comme disciplines phare les sciences sociales et le cinéma. Aux avant-postes de la recherche marxiste, une pléthore de jeunes revues telles que *La Nouvelle Critique*, *Les Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Jeune Cinéma*, *Image et son*, ou *Cinéthique* changeront radicalement le panorama de la presse cinéphilique française en s'interrogeant et s'empoignant dans leurs pages sur des questions telles que « qu'est-ce que c'est qu'un film matérialiste ? », « les structures de production et de diffusion existantes permettent-elles d'en réaliser un ? » ou « quel rôle politique le cinéma doit-il jouer ? »

Un FILM MATÉRIALISTE, pouvait-on lire dans *Cinéthique* en 1969, est un film qui ne donne pas du réel des *reflets* illusoires, qui ne donne pas de reflets du tout, mais partant de sa propre matérialité (écran plat, pente idéologique naturelle, spectateurs) et de celle du monde, les donne à voir dans un même *mouvement*. [...] Mais pour parvenir à ses fins encore faut-il qu'il soit dialectique, sinon il n'est qu'une belle machine vaine qui fonctionne sans rapport transformationnel avec le réel. Un FILM DIALECTIQUE c'est donc un film qui se déroule en sachant (et en faisant savoir) par quel *procès* de transformation réglée une connaissance ou une représentation devient *matière écranique* et par quel autre *procès* cette matière filmique se transforme en connaissance et en représentation chez le spectateur<sup>2</sup>...

- 5 Dans ce même état d'esprit radicalement différent de la critique de contenus pratiquée jusque-là, les théoriciens marxistes de l'après-68 adopteront massivement une approche textuelle des films qui se traduira selon les revues par des positions politiques plus ou moins militantes et un formalisme souvent radical. Situées à l'extrême gauche de cette

avant-garde marxiste, *Cinétique* et les *Cahiers du cinéma* vont considérer par exemple que la caméra n'est pas un instrument neutre mais « un appareil qui diffuse une idéologie bourgeoise avant même de diffuser quoi que ce soit<sup>3</sup> ». Un film politique utile au prolétariat devrait donc se baser sur la « déconstruction », tout en affichant clairement ses procédés de fabrication afin de faire éclater l'impression de réalité et d'éviter la mystification des spectateurs. Sans cette remise en cause radicale des conventions narratives bourgeoises que les films du Godard d'après 1967 illustraient si bien, il ne pouvait y avoir selon eux de message politique radical<sup>4</sup>. Dans une position moins extrême, car plus proche du PCF, *La Nouvelle Critique* rétorquera que les recherches formelles trop avant-gardistes ou trop innovantes ne peuvent pas avoir de véritable prise sur le public. Au lieu d'expérimenter avec des films « matérialistes », insistait-elle, c'est vers une « pratique matérialiste du cinéma » qu'il faudrait s'orienter, comme seul moyen de créer un « engrenage idéologique sur le public » et d'infiltrer le cinéma dominant.

- 6 L'apparition du *thriller* politique sur les écrans français avait donc pour toile de fond un panorama théorico-critique partagé. Dans l'antinomie désormais incarnée par Jean-Luc Godard et Costa-Gavras, les choix semblaient d'ailleurs faits : les *Cahiers...*, *Positif* ou *Cinéthique*, caractérisés par un formalisme radical, ne juraient que par *La Chinoise* (1967), film dépourvu de linéarité narrative, sans personnages individuels proprement caractérisés ni prétention de récréer aucune illusion dramatique convaincante. Les revues proches du PCF, en revanche, semblaient pencher pour Z, séduites par sa capacité d'attirer un large public habituellement peu intéressé par la politique. Pourtant, la sortie de *L'Aveu* en 1971 rapprochera les positions et la consolidation définitive du genre l'année d'après avec *L'Attentat* – seul film à pouvoir supporter la comparaison avec Z en termes d'ambition et de sujet politique – finira par cimenter une position commune aux publications d'avant-garde marxiste dans ce qui prenait l'allure d'un véritable réquisitoire critique. À la question de savoir si la démarche des *thrillers* (schématisation, spectaculaire, identification par l'émotion plus que par la réflexion) était compatible avec un film politique véritablement à gauche, les théoriciens du post-68 répondront enfin « non » de concert face aux arguments tempérés du reste de la presse cinéphilique. D'abord dans *Les Cahiers...*, avec le manifeste théorique de Comolli contre « l'effet Z », et ensuite dans le célèbre article sur la « série Z » de *La Nouvelle Critique*<sup>5</sup>. « Militant ? – se demandait Narboni déjà par rapport à Z – Comme peuvent l'être les spectacles des chansonniers, mais comme eux mystifiants<sup>6</sup>. » Engageant ? Sans doute, quitte à abuser « des procédés fort peu honnêtes, des procédés qui sont autant de coups bas, coups bas dans l'estomac, matraquage organisé du public<sup>7</sup> », lira-t-on à propos de *L'Aveu* et de sa mise en scène minutieuse de la torture d'un innocent lors des procès staliniens en Tchécoslovaquie. Les conventions narratives du *thriller* n'avaient-elles pas suffi d'ailleurs à transformer son témoin de communiste convaincu en film anticomuniste ?

La démarche du film est trop parallèle aux ornières tracées par l'idéologie dominante pour qu'à chaque pas il ne risque pas d'y glisser. C'est bien ce qui s'est passé [...] Un schématisme outrancier, une volonté d'expressivité spectaculaire qui confine parfois au grand guignol, une recherche de l'émotion au niveau du vécu qui renvoie à une absurdité généralisée... [...] Ici la réflexion n'est pas du tout favorisée, [...] le film prépare lui-même formellement les moules dans lesquels l'idéologie dominante n'aura plus qu'à venir se loger<sup>8</sup>.

- 7 Aux avant-postes de la critique marxiste, le verdict sur les *thrillers* politiques sera donc assez vite unanime : quel que soit le parti pris de ces revues dans le débat formel, elles s'accorderont toutes à dénoncer « la spectacularisation et la dévaluation du politique »

qu'opèrent ces films... « au point que l'on peut parler de complicité inconsciente qui les lie à l'idéologie qu'ils assurent pourfendre ».

L'étonnant, concluait A. Fieschi dans son célèbre article, n'est pas tant que ces films puissent être dits politiques (ils le sont à leur façon), mais qu'une critique de gauche puisse avaliser leur discours, et tant soit peu s'y reconnaître [...] [et que], prise au piège « contenuiste », [elle] confonde discours DANS le film, et discours PAR le film<sup>9</sup>

## Z, *L'Aveu* et *L'Attentat* : anatomie d'un genre

- 8 Il est facile, avec la perspective que donne la distance, de relever *a posteriori* les partis pris idéologiques sous-jacents à de nombreuses critiques adressées contre la « série Z » par ses contemporains<sup>10</sup>. Lorsque François Chevasu dénonce par exemple la haute tension émotionnelle inhérente au genre et qu'il en vient à conclure que « tout film qui procède par succession de chocs affectifs est de droite, parce que c'est une démarche aliénante, et... je situe l'aliénation à droite<sup>11</sup> », l'argument perd toute sa consistance dans la mesure où les présupposés idéologiques qui ont pu le cimenter ne sont plus partagés. Cependant, la question reste entière de savoir quel impact la formule et les ressources narratives du *thriller* ont pu avoir sur la portée politique concrète de ces films. Qu'en est-il, en effet, du « discours PAR le film » et de son indéniable « spectacularisation du politique » ?
- 9 Si nous prenons à présent les trois films ayant cimenté le genre et par conséquent la polémique qui fit rage dans la presse cinéphilique française des années 1971-1972, force est de constater que la formule du *thriller* politique ne va pas sans poser un certain nombre de problèmes. Qu'il s'agisse de l'assassinat du député communiste G. Lambrakis en 1963 et du début de la dictature des colonels en Grèce (Z), du kidnapping et élimination du leader de l'opposition marocaine Mehdi Ben Barka à Paris en 1965 (*L'Attentat*), ou du calvaire enduré par Arthur London dans une Tchécoslovaquie revenue sur le devant de la scène lors de l'écrasement du printemps de 1968 (*L'Aveu*), tous les *thrillers* s'inspirent directement d'événements politiques ou de scandales sociaux récents qu'ils cherchent à dénoncer. Z, le premier film de la série, se présentait déjà comme « l'anatomie d'un assassinat politique » et l'avertissement sur lequel il s'ouvrait (« Toute ressemblance avec les événements réels n'est pas une coïncidence. Elle est INTENTIONNELLE ») s'applique parfaitement à l'ensemble de tous ceux qui devaient le suivre. Même vaguement camouflés sous des noms fictionnels qui ne trompent personne, les faits sont connus de tout le monde puisqu'ils relèvent du domaine public. Aussi, ce n'est pas sur le dénouement de l'histoire que pourra porter le suspens nécessaire à l'architecture narrative de tout bon *thriller*. Celui-ci sera donc reporté sur le récit d'une enquête à l'issue improbable et avec des multiples rebondissements : s'il s'agissait dans Z de démêler le complot contre Lambrakis dans l'espoir de faire justice, *L'Attentat* agencera ses effets en « fabriquant » le suspense autour de la fausse possibilité pour l'enquêteur de faire avorter le kidnapping du leader maroquin, alors que dans *L'Aveu* la tension sera déplacée aussi de l'issue du procès au mécanisme destiné à extorquer à un innocent de faux aveux. Comme on peut le constater, c'est surtout *L'Attentat* qui posera clairement les limites de cet exercice : lorsque ces films s'appuient sur des faits réels, le mélange de *thriller* et de politique dilue fatalement l'efficacité de l'un et la portée de l'autre dans une sorte de rapport inversement proportionnel. D'une part, le spectateur connaissant l'issue fatale des faits n'arrive pas à adhérer au suspens censé tendre l'enquête. D'autre part, s'il est possible de lire le film comme un simple exercice de suspens destiné à faire « la

démonstration théorique mais rigoureuse du fonctionnement d'une stratégie planétaire d'élimination de certains gêneurs<sup>12</sup> », sa valeur de *shock* politique n'en sera que diminuée. Autrement dit, un bon *thriller* doit forcément schématiser sa portée politique, car s'il étoffe trop son engagement politique au-delà de l'intrigue – en analysant par exemple les forces économiques sous-jacentes à l'organisation sociale comme les théoriciens du post-68 le réclamaient – il aurait tout simplement du mal à devenir un bon *thriller*.

- 10 Pour ce qui est maintenant de son agencement concret, il est évident aussi que la formule du genre traduit – plus qu'elle ne trahit – un certain nombre de partis pris. Pour commencer, les *thrillers* de la « série Z » s'organisent systématiquement à partir de l'articulation de deux plans ou figures principales : celui, réel, du héros politique (Lambrakis-Z-Montand et Ben Barka-Saddiel-Volonté) et celui du protagoniste de l'enquête (Trintignant dans les deux cas). Sur le premier plan, plutôt que de véritables acteurs politiques, les héros sont des hommes morts en sursis. Projetés sur le devant de la scène à cause des circonstances de leur assassinat, ils occupent une position centrale et marginale à la fois puisque, contrairement à la démarche suivie par Rosi dans *Il caso Mattei* (1972) par exemple, leur crédo n'est pas très développé. Ce que Z, Seddiel (ou Arthur London lui-même) ont défendu de leur vivant devient ici presque secondaire, centré comme on est sur le *comment* et non pas le *pourquoi* de leur mort, ou sur ce sentiment de « révolulsion-plaisir » que Comolli dénonçait dans le cas de *L'Aveu*<sup>13</sup>.
- 11 Quant aux protagonistes sur le plan de l'enquête, basés eux aussi sur des personnages réels, ils sont moins reconnaissables par le public et peuvent par conséquent être plus facilement absorbés par la fiction. Leur rôle est néanmoins beaucoup plus central et actif dans la narration puisqu'ils sont amenés à produire des explications, outre à enclencher d'une manière très concrète le mécanisme nécessaire au bon fonctionnement de tout *thriller*. Relativement à l'écart des hautes sphères où se fait la politique et plus proche du spectateur que le héros principal, l'enquêteur suscite d'entrée de jeu l'identification du public. D'ailleurs, sa fonction politiquement neutre, parfois à cheval entre deux univers, et le fait qu'il ne penche du côté du héros que par sens de la justice, renforcent cette projection d'une manière beaucoup plus efficace qu'elle ne l'aurait été si elle reposait uniquement sur une identification idéologique, étant donnée l'ampleur du public visé. Sur un plan politique, le schématisme tant critiqué par les théoriciens de la presse marxiste prend donc aussi tout son sens à la lumière de cette considération : victime et martyr d'un on ne sait trop quelle cause, opposant générique à un régime oppresseur, le rôle symbolique ouvert et sans voix propre joué par le héros politique ne fait que verrouiller à dessein le mécanisme fonctionnel d'une très large identification. Encombrer Z, London ou Ben Barka d'une position politique plus explicite ou élaborée risquerait d'entamer la portée consensuelle de ces films et de s'avérer contreproductif.
- 12 Si les *thrillers* ont pu rencontrer une si large audience, c'est qu'en réalité ils sont aussi loin d'être révolutionnaires dans leur forme que dans leur contenu. Les procédures judiciaires étant souvent le fil conducteur de la narration, le fondement de la légalité lui-même ne sera jamais questionné. Il est vrai que, lorsque le système en place a été perverti ou infiltré par des forces oppressives (*L'Aveu*, *Section Spéciale...*), la mise en scène de ce détournement devient un recours radicalement transgresseur. Mais au fond cela ne fait que renforcer l'idée que le clivage entre les « bons » et les « méchants » se fait dans ces films plus souvent sur la base du respect/irrespect de la légalité que sur les positions politiques elles-mêmes. Encore une fois, Z fournissait déjà l'illustration la plus éclatante en ce sens : d'abord, face à l'opposition loyale d'un Z, ce sont les activistes de droite qui,

avec leurs agissements illégaux et à leur manière révolutionnaires, voudront faire table rase du système démocratique établi ; ensuite, c'est par un *putsch* que les Généraux finiront par prendre le pouvoir. Malgré la caution de gauche que Montand et Semprun lui donnaient – signalera-t-on encore des années plus tard – « le film prônait une acceptation reconnaissante de toute légalité et démocratie en place, quelle qu'elle fût<sup>14</sup> »... Les théoriciens d'avant-garde auront beau en faire un grief, le fait est que dans ces premiers *thrillers* la « démocratie formelle » et l'engagement à gauche ne se posaient pas forcément en termes d'exclusion réciproque.

- 13 Certes le schématisme manichéen des *thrillers*, leur action trépidante et les mécanismes affectifs et d'identification mis en œuvre engagent enfin le spectateur davantage émotionnellement qu'intellectuellement, comme il leur a été souvent reproché. Encore une fois, cela ne faisait que servir un parti pris d'efficacité. Bien huilée, l'intrigue avance implacablement dans le sens voulu et lorsque la tension émotionnelle créée par l'enquête se dénoue finalement, il ne restera d'autre ouverture pour le concours des spectateurs que l'espace de l'acquiescement. C'est sur la base de ce principe d'interprétation démonstrative et fermée, et non sur celle d'un débat idéologique à susciter, que le *thriller* se voulait un cinéma « d'information et de mobilisation politique ». *Mobiliser*, voici le mot clé qui explique le caractère verrouillé d'une formule aussi peu dogmatique au demeurant. Et cette mobilisation devenait d'autant plus facile que, au confort moral tiré de l'identification instinctive au bon héros, venaient s'ajouter les expériences et références politiques d'un vécu largement partagé. Les interdictions de la Junte Militaire énumérées à la fin de Z en lieu et place de générique (grèves, minijupes, syndicats, les Beatles, écrire que Socrate était homosexuel, etc.) n'allaient pas sans rappeler la dictature d'un autre général en Espagne. Et si certains gauchistes disaient avoir éprouvé un grand malaise face à *L'Aveu*, c'était moins à cause de son caractère éthiquement douteux ou du prétendu voyeurisme forcé par la perspective du film que du fait qu'ils ne partageaient pas le sentiment de catharsis collective éprouvé par tous ceux que le communisme stalinien avait marqués. À défaut de se donner pour ambition de changer le monde, la « dévaluation » spectaculaire du politique que l'on accusait ces *thrillers* d'opérer ne semblait-elle pas consolider au contraire une certaine identité dans le large spectre du progressisme français ?

## Les années décisives : le progressisme à la croisée des chemins

- 14 Le plus grand mérite des *thrillers* des années 1970, affirme-t-on souvent, a été d'atteindre et de maintenir l'intérêt d'un public qui habituellement ne s'intéressait pas à la politique. Ce n'est qu'en partie exact. Si nous prenons Z comme épitomé de la série, il serait plus approprié de dire qu'ils venaient rassurer ceux qui, intimidés par les désordres de 1968 et les mouvements révolutionnaires en général, ne voulaient pas se considérer réactionnaires pour autant : un spectateur non engagé, voire apolitique, pouvait se sentir dans l'air du temps en s'identifiant avec la gauche présentée dans ces films. C'est d'ailleurs ce public qui fera le succès des *thrillers* dans une large mesure car, il faut le rappeler, Mai 68 a eu beau ébranler les fondements de la V<sup>e</sup> République, il en a aussi démontré la solidité. Malgré l'intensité du tangage le corps social français a choisi de rester attaché aux usages démocratiques pour sortir de la crise plutôt que d'en référer au tribunal de la rue ou au rôle des minorités agissantes. Même la classe ouvrière, pièce



statistiquement majeure de la société française de l'époque, a montré son refus d'une rupture révolutionnaire en dépit de sa participation aux grèves. Le PCF, principale force politique de la gauche à l'époque, se trouvait alors engagé dans un processus de réintégration au jeu politique qui débouchera sur la signature du Programme Commun en juin 1972, et la CGT des Trente Glorieuses ne manquera pas de placer ce nouvel acquis social qu'était l'accession de la classe ouvrière aux biens de consommation au-dessus de toute tentation de rupture.

- 15 En réalité, les *thrillers* en question étaient moins destinés à un public sans véritable identité politique que dépourvus de tout rapport avec les débats qui ont précédé ou suivi Mai 68. Les constructions théoriques de l'époque importaient peu à Costa-Gavras, Boisset, Montand et Semprun, qui tendaient à ignorer ou ridiculiser leurs critiques. « Le marxisme-léninisme connu dans l'époque d'après Mai 68 une sorte d'apothéose fantasmatique – écrira ce dernier – [et] chassé de la réalité il s'appropriera pour une période relativement longue les cerveaux des nouvelles générations universitaires » avant de railler « les bévues althussériennes, les bavardages garaudystes, les virevoltes des telqueliens, cheveu-légers du matérialisme aussi bien dialectique qu'historique<sup>15</sup> »... La fracture, largement générationnelle, est en effet devenue un gouffre d'incompréhension belligérante et ce pour plusieurs raisons. D'abord parce que les *thrillers* renvoient à des enjeux politiques et à des grilles de lecture qui n'étaient pas partagés par les soixante-huitards. *L'Aveu*, nous l'avons vu, appartient clairement à la culture politique de la génération précédente, née dans les années 1920-1930 et arrivée à maturité politique du temps du règne stalinien. Mais on pourrait en dire autant de Z, qui jouait à la fois sur la référence antifasciste et l'arrière plan espagnol, là où les critiques marxistes de l'après-68 ne voyaient qu'une méfiance des masses vite taxée d'anti-révolutionnaire. Même *L'Attentat*, tout en pointant vers l'horizon politique de la guerre d'Algérie et des révolutions nationales, était loin d'occuper pour les cadets de cette classe d'âge la place que devaient prendre ensuite chez les *baby-boomers* le Cambodge et le Nord Vietnam... Au-delà de la simple querelle théorique ou d'un malencontreux malentendu générationnel, l'accueil que ces derniers réservent au *thriller* donne de fait la mesure de l'univers politique et mental qui séparait ces deux générations. La première avait été façonnée à une époque où l'affrontement bipolaire structurait la guerre froide de manière *horizontale* (communiste à l'Est contre capitalisme à l'Ouest), alors que le deuxième résultait en un sens de l'acceptation de la coexistence pacifique entre les deux blocs, ce qui avait eu pour effet de reporter l'affrontement idéologique sur un clivage *vertical* (prolétariat *versus* bourgeoisie), notamment à l'intérieur des sociétés occidentales industrialisées. Entre 1968 et 1975, c'est donc à l'affrontement de ces deux horizons au sein de la culture progressiste française que nous assisterons, affrontement d'une violence seulement comparable dans le même champ à celle dont la génération née dans les années 1920-1930 avait usé pour mettre ses aînés au pas du réalisme socialiste et de la stalinisation en 1947. D'une glaciation idéologique à l'autre, le chemin avait été long pour ces artistes et intellectuels que Semprun – le scénariste des trois films analysés – incarnait si bien. Après avoir décroché du PC dans les vagues successives de 1956, 1962 ou 1968, ils s'étaient situés aux avant-postes de la déstalinisation sans pour autant renier une foi communiste qu'ils cherchaient à réinvestir dans « le bon parti » capable de dépasser, à Cuba ou ailleurs, le dogmatisme et les méthodes répressives frappées en URSS. Rien d'étonnant dès lors s'ils trouvent en bons marxistes que l'histoire commençait à se répéter, d'abord comme tragédie et ensuite comme farce, lorsque la pensée progressiste



s'engonça à nouveau dans ce dogmatisme marxiste-léniniste remis à jour par les chinois et par Althusser. « Puristes de la Pensée correcte en matière de cinéma », « petits timoniers du marxisme-léninisme<sup>16</sup> », écrira plus tard Semprun à propos des rédacteurs de *Cinéthique* et des *Cahiers* du haut de la certitude intransigeante de celui qui est depuis longtemps revenu de ce voyage, déjà vacciné... Et pourtant, en mal de « bon parti » et de modèles de rechange eux-mêmes, ce n'était pas le fait de fustiger le dogmatisme de la jeune génération qui allait régler leur véritable problème : comment garder le bon cap de l'engagement en ce début de décennie ?

- 16 La réponse à cette gageure découlera paradoxalement, côté cinéma, de la dynamique engendrée par ce chassé-croisé de représentations autour du *thriller*. Z remportera certes l'Oscar du meilleur film étranger, mais il sera interdit par la censure à l'Est comme à l'Ouest dans tous les pays où il y avait des dictatures militaires – de l'Espagne de Franco au Brésil des généraux putschistes, en passant bien entendu par la Grèce – ou incidemment des régimes communistes. Difficile dans ces conditions de l'accabler d'une communauté de vues avec l'ennemi ou d'une connivence idéologique aussi suspecte que notoire... *L'Aveu*, quant à lui, aura beau être traité de film anticommuniste par *L'Humanité* et accusé du crime de collaboration objective avec l'ennemi si cher aux mentalités de la guerre froide (« on ne peut être réellement solidaire du Vietnam en lutte quand, ici, on livre des armes aux amis de M. Nixon » lira-t-on dans le grand quotidien communiste), les autorités américaines ne s'en méfieront pas moins de son réalisateur, de son scénariste et de son acteur principal. Le visa ordinaire pour assister à la sortie du film à New York leur sera tout simplement refusé en raison de leur passé militant, « situation cocasse, mais pas du tout inconfortable, moralement<sup>17</sup> », se rappellera Semprun au nom des trois voyageurs. Maintenir le cap sur cette équidistance par rapport à toutes les censures ne pouvait donc qu'être le signe d'une position juste par ces temps de tribulations, même s'il valait mieux pour cela se cantonner aux lieux sûrs de la conscience de gauche par mesure de précaution, à savoir : l'antifascisme, l'anticolonialisme, la déstalinisation et la lutte contre l'oppression et les dictatures.
- 17 Bien entendu, cet équilibre idéologique s'avérera aussi précaire que celui de la Détente et il ne pourra se prolonger qu'à grand-peine jusqu'à la fin de la décennie. Dès le milieu des années 1970 le progressisme français connaîtra une profonde crise idéologique provoquée par plusieurs ébranlements successifs. « L'effet Soljénitsyne » – d'après le très fort écho rencontré en France par *L'Archipel du goulag* à partir de 1974 –, est le premier élément à enclencher à gauche aussi un processus de remise en cause idéologique du marxisme. Une réflexion antitotalitaire se développera alors, amplifiée dans le second versant de la décennie par d'autres événements traumatiques. Ainsi, la mort de Mao Tsé-Toung en 1976 est suivie d'une réaction en chaîne qui va provoquer une forte érosion de l'image de la Chine, jusqu'alors très positive chez les jeunes intellectuels marxistes. Puis ce seront le choc des *boat people* quittant le Vietnam communiste dans des conditions souvent dramatiques et la découverte de la tragédie cambodgienne et du régime sanguinaire des Khmers rouges. C'est alors que beaucoup de gauchistes comprendront amèrement que, selon les mots d'Olivier Todd, ils avaient milité « afin d'installer à Saigon un régime que nous condamnions à Prague ou Budapest<sup>18</sup> ».
- 18 Avant même le retour des tensions entre les deux grands ou l'implosion ultérieure du bloc communiste, il y aura bien eu entre 1975 et 1979 un tournant radical dans la culture progressiste française et sa configuration idéologique. Le recul du marxisme, la corrosion des modèles révolutionnaires alternatifs qui avaient pris le relais de l'URSS et la faillite

des grandes causes qui avaient mobilisé les intellectuels depuis 1968, laisseront place en cette fin de décennie à ce qu'on a appelé « les années orphelines ». Pourquoi rester de gauche ? À quelle nouvelle cause se vouer ? Entre l'iconoclastie médiatique des « nouveaux philosophes », l'adaptation pragmatique de beaucoup d'ex-gauchistes et l'apostasie communiste d'un Semprun ou d'un Montand, c'est l'ensemble de la conscience progressiste qui se repliera désormais dans les ornières de l'engagement que les trois *thrillers* fondateurs dont il a été question avaient déjà délimité une dizaine d'années plus tôt.

## NOTES

1. Si Z marque à la fois la naissance d'un genre et la rencontre de celui-ci avec une large audience rendue publique par les circonstances du Mai français, il est évident que le film de Costa-Gavras ne naît pas *ex nihilo*. Les œuvres d'André Cayatte, dès la première moitié des années 1950, et *La Guerre est finie* (1966) d'Alain Resnais illustrent la présence d'un cinéma politique sur les écrans français avant 1968, mais c'est surtout du côté du cinéma post néo-réaliste italien qu'il faudrait rechercher les antécédents de ces *thrillers*, notamment avec Francesco Rosi et son *Salvatore Giuliano* (1962). La genèse du genre, sa place dans une typologie exhaustive du cinéma politique français ou la comparaison avec les Rosi, Coppola ou Pakula de la même période dépassent pourtant largement l'espace limité de cet article et le propos concret que j'ai souhaité traiter autour des trois titres fondateurs.
2. J.-P. Fargier, « La parenthèse et le détour », *Cinéthique*, n° 5, 1969, p. 15-21.
3. M. Pleynet (rédacteur de *Tel Quel*), interviewé par Gérard Leblanc, « Entretien avec Marcelin Pleynet et Jean Thibaudeau : "Économique-idéologique-formel" », *Cinéthique*, n° 3, 1969, p. 7-14.
4. Jalouse d'une révolution culturelle qui ne parvenait pas à s'exporter, l'extrême gauche reprochait enfin au PCF de ne pas mettre en cause les formes de la culture bourgeoise et de ne rien faire pour lui opposer une culture vraiment révolutionnaire et utile au prolétariat.
5. J.-L. Comolli, « Film/Politique II », *Cahiers du cinéma*, n° 224, octobre 1970, p. 48-51 ; A. Fieschi et É. Breton, « Série Z », *La Nouvelle Critique*, n° 49, janvier 1972, p. 74-78.
6. J. Narboni, « Le Pirée pour un homme », *Cahiers du cinéma*, n° 210, 1969, p. 55. Cité dans A. Smith, *French cinema in the 70's: the echoes of May*, Manchester University Press, 2005, p. 59.
7. J. Collet, *Télérama*, 1969, cité dans A. Smith, *French cinema in the 70's: the echoes of May*, ouvr. cité, p. 59.
8. J.-P. Lebel, *Cinéma et idéologie*, Paris, Éditions Sociales, 1971, p. 181-185. Cité dans L. Marie, *Le cinéma est à nous. Le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, L'Harmattan, 2005, p. 252.
9. A. Fieschi et É. Breton, « Série Z », art. cité.
10. Même si je ne ferai rentrer sous l'appellation de « série Z » que les films pris pour cible dans le cadre d'une polémique donnée, la liste des *thrillers* politiques français est bien plus large et d'autres titres non évoqués dans cet article méritent d'être signalés. Outre Z, *L'Aveu* et *L'Attentat*, Costa-Gavras tournera aussi *État de siège* (1973), *Section spéciale* (1975) et *Missing* (1982) ; Yves Boisset signera à son tour *R.A.S.* (1973), *Dupont Lajoie* (1974) et *Le Juge Fayard dit le shérif* (1976) ; et nous pourrions encore citer sans prétention d'exhaustivité *Le Complot*, de René Gainville (1973) – un *thriller* de droite sur l'OAS – où *L... comme Icare*, d'Henri Verneuil (1979) par exemple, pour ne pas alourdir la liste avec des films mineurs.

11. F. Chevassu, *Revue du cinéma/Image et son*, 1972. Cité dans A. Smith, ouvr. cité, p. 63.
  12. *Revue du cinéma/Image et son*, 1972. Cité *ibid.*, p. 47.
  13. J.-L. Comolli, « Film/Politique II », art. cité.
  14. A. Smith, ouvr. cité, p. 56.
  15. J. Semprun, *Montand, la vie continue*, Éditions Denoël-Joseph Clims, Paris, 1983 / Folio actuel, p. 182.
  16. *Ibid.*, p. 183 et 184.
  17. *Ibid.*, p. 222.
  18. O. Todd (1987), cité dans J.-F. Sirinelli, *Les vingt décisives. Le passé proche de notre avenir (1965-1985)*, Paris, Fayard, 2007, p. 194.
- 

## RÉSUMÉS

Surgissant à la fin des années 1960 comme produit des conditions que la révolte de Mai avait fait cristalliser, le cinéma politique est intimement lié en France au nom de Costa-Gavras et à *Z* (1969). Le retentissant succès commercial de ce film sur l'assassinat du député communiste grec G. Lambrakis et la mise en place de la dictature des colonels marquera en effet la naissance d'un genre qui, visant à dénoncer des scandales politiques ou sociaux récents, n'hésitait pas à traiter la politique en se servant des conventions narratives du *thriller*. Or la formule n'allait pas sans poser des problèmes. En partant de la vive polémique suscitée par la « série Z » dans les revues critiques de l'avant-garde marxiste, nous nous proposons d'examiner dans cet article les partis pris politiques du genre ainsi que les clivages et expériences générationnels qui s'affronteront par son truchement dans la culture progressiste française à cette période charnière que sont les années 1970.

Born at the end of the 1960s as a result of the new circumstances established by May 68, political cinema is closely linked in France to the name of Costa-Gavras and his movie *Z* (1969). The resounding commercial success of this film, that depicts the assassination of the Greek communist deputy G. Lambrakis and the establishment of the dictatorship of the Colonels, marked indeed the birth of a new genre which aimed at denouncing recent political or social scandals and, in so doing, dealt with politics by using the thriller's narrative conventions. This formula couldn't nonetheless but be problematic. Based on the lively polemics caused by the "Z series" in the Marxist avant-garde critical reviews, this paper examines the genre's political bias as well as the generational cleavages and experiences that it highlighted within the French progressive culture in that turning point period that are the 1970s.

## INDEX

**Mots-clés** : cinéma politique, cinéma français, Costa-Gavras, Semprun, thriller

**Keywords** : political cinema, French cinema, Costa-Gavras, Semprun, thriller

AUTEUR

**MARTA RUIZ GALBETE**

Université Stendhal Grenoble 3, ILCEA-CERHIUS